

TEMAS Y FORMAS HISPÁNICAS: ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (eds.)



EL DISCRETO ENCANTO DE LA TRAICIÓN.
CUESTIONES EN TORNO A LA INTERPRETACIÓN
FILOSÓFICO-POLÍTICA DE LA OBRA DE PICASSO

Anatoli Rykov
Universidad Estatal de San Petersburgo

La interpretación filosófica-política de los fenómenos del arte supone la búsqueda de las razones de su existencia, el descubrimiento y la radicalización de la intencionalidad del arte hasta el nivel del gesto, de la acción. Desde este punto de vista, los «sentidos extremos» y los conceptos cuasi sagrados del vanguardismo se convirtieron en el objeto del análisis en la «nueva historia del arte» que ha unido las perspectivas política y «espiritual». La obra de Picasso, que es uno de los fenómenos más complicados en la historia del arte del siglo xx, en el curso de esta revolución en las ciencias humanas (todavía no acabada), muestra los nuevos rasgos de uno de los proyectos políticos de la Edad Contemporánea que han fracasado, cuyo significado y simbolismo social se han borrado de la memoria debido al cambio general de la trayectoria del desarrollo de la obra del gran pintor español y del vanguardismo en general.

La política, como otra realidad del discurso filosófico, explicación y radicalización de sus intenciones, es la dimensión en la que nos encontramos inevitablemente al estudiar la obra de Picasso y las corrientes principales en el arte modernista. La crítica soviética y post-soviética, aprensiva con respecto a las cuestiones políticas, creaba los mitos sobre el pintor que cerraban el paso a las investigaciones objetivas y concretas en este campo. La falta de la argumentación filosófica en la categoría de lo político creaba la ilusión de independencia de

la misma, su oposición y hasta incompatibilidad con la esfera artística, y aquella ilusión obstaculizaba el desarrollo de la corriente entera de la crítica del arte.

La paradoja de Picasso, en esta perspectiva de investigación, consiste en que, por un lado, su arte romántico e intuicionista parece llevar los rasgos de todos los mitos posibles del anticapitalismo romántico y como una caja de Pandora contiene las ideologías más virulentas del siglo xx. Por otro lado, es Picasso un pintor extraordinariamente sensible a los problemas sociales, a quien le pertenecen las declaraciones políticas, expresadas estas en la lengua del arte, más responsables y al mismo tiempo más radicales del siglo pasado, así como las versiones de utopía más intelectuales y más independientes de las patógenas ideologías totalitarias en el arte del siglo xx.

Por un lado, Picasso explota los mitos reaccionarios sobre el origen primordial y la regeneración, las estrategias del sexismo y el racismo, tendiendo al determinismo biológico, al activismo asocial, al primitivismo y ahistorismo. Por otra parte, nos muestra el ideal de la «sociedad abierta», creando el arte que es transparente para otras actividades humanas (física teórica, filosofía, política): así, en el cubismo analítico, la forma se hace un pensamiento, un fenómeno (en el estilo de la fenomenología de Husserl), se llena con el trabajo intelectual, dando la impresión de que «todo es posible», porque el mundo es como si volviera a nacer.

A la luz de la revolución en la politología y las ciencias sociales en general (crítica del arte incluida) que pasa ante nuestros ojos, las concepciones anteriores de la relación de Picasso con la política (tanto marxistas, como no marxistas) se ven atrasadas. Las nociones de lo progresista, lo revolucionario, lo reaccionario, lo conservador, lo derechista, lo izquierdista, lo liberal, lo conformista se complican cada vez más, se hacen más y más diferenciadas, perdiendo su univocidad. De aquí que las teorías «monolineales» de la obra de Picasso basadas en una sola categoría de las mencionadas arriba, tanto las que subrayan los rasgos «burgueses» (Max Raphael, Mikhail Lifshitz) o «antiburgueses» (Patricia Leighton) de su «concepción del mundo», como las que siguen la alternación de los períodos «progresistas» y «reaccionarios» en su obra (John Berger) no tienen sentido, si se estudian fuera de la lógica dialéctica del desarrollo de la obra del artista.

De ejemplo de una de aquellas teorías puede servir la interpretación de la obra de anteguerra de Picasso a través del prisma de la

teoría y práctica del anarquismo expuesta en la monografía de Patricia Leighton *Re-Ordering the Universe*. La investigadora estadounidense se ve el anarquismo en color de rosa, sustituyendo la filosofía contradictoria de este movimiento por los valores liberales de la libertad de creación y de credo político, del pacifismo y el individualismo.

En realidad el anarquismo, la parte legal del discurso de izquierdas que al mismo tiempo se concierta con la ideología de derechas (como lo ha mostrado la historia del Círculo Proudhon), con frecuencia tiende al activismo puro, al antiintelectualismo, al colectivismo, a las versiones reaccionarias del mito de la Edad de Oro y a las concepciones normativistas de «lo natural» y «lo bello». Dicha dualidad del anarquismo, su capacidad de convergencia con las distintas corrientes del pensamiento de los siglos XIX-XX, así como su potencial mitopoiético, no solo habrán determinado el carácter contradictorio de la recepción de esta ideología por Picasso, sino también la trayectoria «traidora» (según muchos compañeros y amigos íntimos del maestro) de su obra después de 1914.

Se puede suponer que la evolución de Picasso en la dirección del esteticismo apolítico (David Cottington), del arte autobiográfico de las sensaciones (John Berger), del nuevo clasicismo o las formas tradicionales de la representación (Benjamin H. D. Buchloh), del «post-modernismo» (Kenneth E. Silver), la evolución que ya tradicionalmente se vinculan con varios aspectos de la así llamada «revolución conservadora», la que ha creado un nuevo clima intelectual y artístico en la época de la Primera Guerra Mundial, esta evolución fue predeterminada también por la ideología anarquista que influyó en el artista.

Es evidente que las declaraciones políticas más importantes y detalladas de la obra de Picasso se refieren al período del cubismo. *Las señoritas de Avignon* parecen ser el ejemplo más convincente. El terrorismo artístico. El desafío al público burgués. El sermón del anticolonialismo. La crítica de la discriminación social. El manifiesto del multiculturalismo. Así explicaban los críticos *Las señoritas de Avignon*. No todos, sin embargo. Otros, al contrario, declaraban que la concepción de Picasso está sobrecargada por los prejuicios sexistas y racistas, estando asimismo vinculada con los discursos de ideología predominante.

Resulta extraordinariamente complicado analizar *Las señoritas de Avignon* desde el punto de vista de la filosofía primitivista, ya que la

obra no contiene las referencias tradicionales a las categorías de lo natural y lo innato. El principio femenino que se convierte en este caso en el objeto de las manipulaciones de todo género, no hace este papel. Las imágenes «ibéricas» en la parte central del cuadro son más bien una deconstrucción del canon europeo de la belleza femenina, una reproducción del mismo con connotaciones negativas. En cuanto a las así llamadas imágenes «africanas» en la parte derecha de la composición, no se oponen a la tradición europea como algo primordial y natural, sino como lo pervertido, lo Otro, lo demoníaco, lo sublime, algo que no se somete a la racionalización. Será más bien una personificación de las partes infernales de la actualidad, el progreso, con su experiencia de choque descrita por Walter Benjamin.

África, tanto como la prostitución, se hace en *Las señoritas de Avignon* un símbolo de la transgresión que va más allá de lo masculino y lo femenino, más allá de las normas burguesas, cuya encarnación son las inmóviles figuras «ibéricas» en el centro la composición, casi privadas de las extremidades, que parecen estatuas no extraídas completamente del bloque de piedra y parodian las imágenes de la tradición clásica.

Al mismo tiempo aparecen aquí los elementos de aquella visión del mundo biológica y evolucionista, que presenciaba en la obra de Odilon Redon poblada por semiplantas, semianimales y semipersonas. El vanguardismo de Picasso, acentuadamente masculino, discrimina lo femenino y lo no-europeo como no desarrollado (primitivo), usando (según las investigaciones de David Lomas) el recurso de la deformación, desfigurando las proporciones «armoniosas», «clásicas» que evidenciaban (desde el punto de vista de las corrientes reaccionarias en la ciencia de aquel período) la superioridad intelectual de la raza europea. Picasso continuará sus ejercicios de la antropología protofascista romántica en el «cubismo africano».

El efecto chocante de *Las señoritas de Avignon* se determina por la actividad asombrosa de las imágenes del cuadro que irritan al espectador que ha perdido su poder sobre la esfera estética que antes ha sido neutral. Es una insurrección verdadera de imágenes que se han escapado al control y ahora aspiran al contacto directo con el espectador y le remiten a las prácticas mágicas del hombre antiguo. Picasso conceptualiza esta «sesión de magia negra» como la negatividad irracional y la vincula con el tema del progreso incontrolable e inhumano que transforma lo vivo en la forma abstracta, artificial, y luego

rompe y prensa esta forma en sus objetivos. El trabajo de este progreso cruel, el artista lo identificaba con su estrategia modernista masculina, cuya antípoda es la «feminidad eterna», el objeto principal de la «violencia» en *Las señoritas de Avignon*.

Más tarde Picasso da otro paso en la dirección de la liberación de las ideologías predominantes en el cubismo analítico que reflejó la euforia de la sociedad de consumo de principios del siglo xx, así como la pintura impresionista fue al mismo tiempo el símbolo del progreso y de la entropía, los estilos «temprano» y «tardío». La obra de este período muestra la alta inmunidad contra las religiones laicas y los peligrosos virus sociales de aquel entonces, incluyendo los elementos de mediación, de diferencia (*differance* en la terminología postmodernista), de ironía, de autocrítica.

En vez de las fronteras difusas entre la conciencia y el mundo físico, típicas para el cubismo de salón, el culto a la percepción «espontánea» de la realidad y la fusión energética con la misma, de acuerdo con la ideología nacionalista colectivista, Picasso subraya los elementos de mediación, los problemas de comunicación, así como la experiencia científica y racional. La originalidad del cubismo analítico consiste en la intelectualización de la concepción anárquica de la realidad, del principio anárquico de equilibrio inestable.

La forma en el cubismo analítico es el plasma de la conciencia, su diccionario de elementos promordiales, su *hyle*. Es al mismo tiempo algo innato y opcional, mítico y virtual, es un el paisaje intelectual privado de la sustancialidad física. Es una conciencia durante el proceso de su formación, esencialmente liberada del contenido material y de las reglas rígidas de funcionamiento. Las protoformas de la conciencia tienen el significado universal; es una materia prima de la que se forma la realidad. Al mismo tiempo esta «materia» no se puede describir en los términos de la presencia, la naturalidad, el vitalismo. Se trata de las formas apriorísticas de la conciencia, es decir de un filtro que bloquea el contacto directo con la realidad, de la subjetividad de las concepciones de existencia y, en el fondo del enfoque teórico, a las cuestiones básicas de la existencia.

Esta estrategia supone la renuncia completa o parcial a la interpretación de lo social en los términos de la energía, la voluntad, la fuerza, lo primordial y lo inmediato. A pesar de que el credo anárquico del cubismo analítico incluye las categorías de la filosofía de la vida, el vitalismo en sus versiones ortodoxas es absolutamente extraño a

Picasso. En su obra no encontramos los «flujos energéticos», típicos para el arte futurista y protofascista. Lo informe del maestro español desnuda el esqueleto de la forma, de la dimensión gnoseológica que supera la oposición óptica/construcción.

Picasso insiste en que su arte tiene naturaleza experimental, investigadora, «de laboratorio». El artista estudia las leyes de la percepción visual o, más justo, la lógica de construcción de las lenguas distintas de la descripción de la realidad. Esta se hace relativa, se prepara por medio de varias herramientas cognitivas, se hace móvil y dependiente del intelecto humano.

Pero el nuevo sentimiento de las posibilidades ilimitadas del sujeto, la sensación del campo aéreo-mental infinitamente inconstante y móvil que reacciona a las fluctuaciones finísimas de nuestra conciencia y parece construir el mundo de nuevo, nace simultáneamente con las dudas radicales de la posibilidad del conocimiento de la realidad, con la inflación o la devaluación de las formas que utiliza el artista. En el cubismo analítico, Picasso alcanza el equilibrio único entre el principio constructivista, proyectivo («renacentista») —la realidad es un fruto de la combinatoria intelectual, «el modelo», «la construcción»—, por un lado; y, por otro, el componente óptico (moderno europeo, realista y romántico) —la realidad como algo opuesto al sujeto, la realidad «preparada» (*ready-made*), escondida a la mirada de un pancista, pero abierta a la de un artista.

Como el romanticismo y el impresionismo, también el cubismo está fundado en la tematización de la categoría de lo confuso. En la teoría del anarquismo, este tema lo aborda Georges Sorel en sus *Reflexions sur la violence*. Lo confuso puede simbolizar lo inconsciente, lo inmediato, lo libre, lo natural, lo incompleto. En la pintura europea la historia de la conceptualización de lo confuso comienza con Leonardo da Vinci. El artista italiano problematiza la concepción renacentista del arte como modelado de la realidad (esa concepción fue una parte importante de su propia estrategia) y marcando los límites del conocimiento racional, en el fondo abre la etapa siguiente en el desarrollo de la cultura artística europea, la Edad Moderna.

Picasso vuelve a la percepción renacentista del arte después del largo período de dominio de las concepciones «antiintelectuales» que consideraban lo más importante «la realidad» (evidente y oculta), la naturaleza, el sentimiento, pero subestimaban las capacidades «constructivas» de la razón humana. Resultan de aquí los cambios esencia-

les en la interpretación de la categoría de lo confuso. Lo confuso para Picasso, así como para Leonardo y los románticos, estimula el trabajo de la imaginación. Es la misma concepción de la Edad Moderna, subjetivista en alto grado, pero interpretada teniendo en cuenta la capacidad de nuestro pensamiento a la construcción activa de las imágenes, del espacio-tiempo.

La realidad creada de nuevo en la conciencia del artista es transparente para el conocimiento; el arte crea un mundo virtual y utópico, en el que «nada resiste» al hombre. Mientras la obra de Leonardo es el punto culminante del desarrollo de la demiurgia renacentista y al mismo tiempo su ocaso (la estrategia extremista de la fusión con la naturaleza-inconsciente), el cubismo analítico simboliza, al contrario, el apogeo de la tendencia de la Europa Moderna a la «disolución en la realidad» y al mismo tiempo el nacimiento de la demiurgia nueva, del enfoque constructivista al arte.

Pero son los principios mismos del proceso del conocimiento los que resultan indefinidos, vagos. Picasso tiene en cuenta aquellos aspectos negativistas, «iconoclastas» de la filosofía moderna, los que, como lo ha demostrado mi investigación *Postmodernismo como un conservadurismo radical* (San Petersburgo, 2007) en el ejemplo de las artes plásticas, adquieren fácilmente connotaciones conservadoras. Es importante notar que los elementos del conservadurismo en el cubismo analítico se determinan justamente por la fuerza de expresión de mediación. Este rasgo del «cubismo de galería» lo contrapone al arte que posee unas huellas más precisas de la influencia de la filosofía vitalista.

La obra de Picasso de aquel período, cosmopolita, marcada por los rasgos de elitismo e intelectualismo, está extenta de mitos de la Nación, el Espíritu y la Tradición. Detrás de ella se notan la respiración y los ritmos de una megalópolis moderna, no las doctrinas escapistas y retrospectivistas. El desfile de las formas de Picasso conserva también la distancia con el unanimismo con sus armónicas colectivistas e irracionales. La «mística racional» de Picasso nos habla emocional y solemnemente sobre la llegada del futuro, pero con aquella precaución científica que permite al científico responsable adelantar valientes hipótesis-pronósticos futuristas.

La propiedad más revolucionaria del cubismo analítico es su «gran transparencia». Asistimos al espectáculo del constante movimiento y transformación de las formas. Pero su auténtico tema es la transgre-

sión del arte, su transformación permanente y la convergencia con discursos de la ciencia, la filosofía, la política. La pintura y la realidad se vuelven a hacer transparentes, las distintas esferas de la conciencia pública se deslizan las unas en las otras, se ponen en marcha, abiertas para nuevas experiencias. Se derrumban las ideologías del hermetismo, la materialización, la especialización.

También Picasso evita el optimismo irreflexivo de las religiones laicas predominantes en la época. El mitologema anárquico del «equilibrio inestable» pierde sus propiedades «clásicas», sedativas (la imagen de una existencia que «transcurre libremente»). La melancolía del cubismo, su componente budista, su negativa a ver los «indicios de nacimiento del nuevo» en la zarabanda de las formas, su fe en el carácter ilusorio y quimérico de la realidad y la imposibilidad del conocimiento «objetivo» han determinado la tragedia oculta de esta corriente vanguardista, semejante a la filosofía negativa del *Cuadrado Negro* de Kazimir Malevich.

La historia se muestra en el cubismo analítico en un estado limítrofe de la posibilidad/imposibilidad de lo nuevo, la construcción/destrucción de la realidad, un estado postmodernista. Es la «dualidad» del alto cubismo, el carácter multinivel de su mensaje político-filosófico lo que constituye su conquista principal. El nacimiento de lo histórico del espíritu solipsista, la problematización de la categoría del progreso en el marco del espacio-tiempo homogéneo dan a las declaraciones político-artísticas de Picasso de este período una objetividad especial.

Así, la obra de Picasso que había estado hipnotizada por el mito del origen primordial (baste recordar *La flauta de Pan*, *La familia de saltimbanquis* o la *Suite Vollard*) resultó apta para el pensamiento inteligible e históricamente responsable, capaz de escapar tanto de las formas pretotalitarias del extremismo «antiburgués» de derechas e izquierdas, como del mundo positivista de la norma «burguesa». La obra de Picasso sigue los estereotipos del tiempo, pero en momentos superiores sobrepasa esta dependencia y durante el período cubista «imita» (según T. J. Clark) y al mismo tiempo desaprueba aquella «revolución» en el pensamiento y la vida social, que todavía no se finalizó en el siglo pasado.